

CORIOLOANO

DE WILLIAM SHAKESPEARE



©Vitor Hugo Pontes

TEXTOS DE APOIO

FICHA ARTÍSTICA

9 jan - 2 fev 2014

Sala Garrett

4.ª 19h | 5.ª a sáb. 21h | dom. 16h

de **William Shakespeare**

tradução **Fernando Villas-Boas**

encenação **Nuno Cardoso**

com **Albano Jerónimo, Afonso Santos, Ana Bustorff, António Júlio, Catarina Lacerda, Daniel Pinto, João Melo, Luís Araújo, Mário Santos, Pedro Frias, Ricardo Vaz Trindade, Rodrigo Santos, Sérgio Sá Cunha**

assistência de encenação e movimento **Victor Hugo Pontes**

cenografia **F. Ribeiro**

guarda-roupa **Alejandra Jaña**

desenho de luz **José Álvaro Correia**

música **Rui Lima, Sérgio Martins**

apoio dramaturgico **Ricardo Braun**

apoio vocal **Sara Belo**

produção executiva **Carla Moreira**

assistente de produção **Alexandra Novo**

gestão e administração **Hélder Sousa**

coprodução **TNDM II, Ao Cabo Teatro, Teatro do Bolhão, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Viriato, TNSJ**

duração **3h (com intervalo)**

M/12

O ESPETÁCULO

"A fome é grande, o povo está revoltado", a tensão escala e Caio Márcio Coriolano é acusado de "privar Roma do velho serviço público". Protagonista antipático que a genialidade de Shakespeare torna simpático a nossos olhos, Coriolano é sucessivamente o bravo guerreiro e o político relutante (refratário ao mediatismo, diríamos nós hoje), o banido traidor à pátria e o regressado herói piedoso, que morre às mãos dos conspiradores, uma morte chocante, isenta de retórica e sentimentalismo. Peça aclamada pelas suas admiráveis peculiaridades – a última das tragédias de Shakespeare ou a melhor das suas comédias? –, *Coriolano* foi escrita em 1607-8, quando o autor se divertia a experimentar as zonas de fronteira dos géneros dramáticos. Com *Ricardo II* (2007) e *Medida por Medida* (2012), o encenador Nuno Cardoso começou a contagem decrescente para a peça política do cânone shakespeariano, aquela de onde emerge, do fundo da polifonia de argumentos irredutíveis e contraditórios entre si, a pergunta que sempre nos colocamos: quem queremos e como queremos ser governados? Com este espetáculo, a Ao Cabo Teatro reincide numa escala de produção que contraria a "míngua que nos aflige", arriscando erguer-se alguns palmos acima da "visão da nossa pobreza".

DISTRIBUIÇÃO DE PERSONAGENS



Afonso Santos - **Tenente de Aufídio, Senador Romano, Quarto Cidadão, Nicanor**

Albano Jerónimo - **Caio Márcio, depois Coriolano**

Ana Bustorff - **Volúmnia, Romana, Volsca**

António Júlio - **Comínio, Quinto Cidadão, Volsco**

Catarina Lacerda - **Virgília, Terceira Cidadã, Terceira Serva, Volsca**

Daniel Pinto - **Aufídio, Romano, Senador Romano**

João Melo - **Bruto, Romano, Volsco**

Luís Araújo - **Lárcio, Adriano, Volsco**

Mário Santos - **Segundo Cidadão, Senador Romano, Primeiro Servo, Volsco**

Pedro Frias - **Menénio, Romano, Volsco**

Ricardo Vaz Trindade - **Primeiro Cidadão, Senador Romano, Segundo Servo, Volsco**

Rodrigo Santos - **Sicínio, Romano, Volsco**

Sérgio Sá Cunha - **Sexto Cidadão, Senador Romano, Volsco**

ENTREVISTA A NUNO CARDOSO

POR JORGE LOURAÇO FIGUEIRA



Jorge Louraço: Que diferença faz encenar o *Coriolano* hoje, em Portugal?

Nuno Cardoso: O *Coriolano* é uma peça singular, tida como o testamento político do Shakespeare. A sua aspereza e ambiguidade foi a primeira razão que me levou a querer trabalhá-la. Esta aspereza de conteúdo estende-se à sua forma, o texto representa um desafio enquanto matéria de encenação.

O *Coriolano* está cheio de mistério para mim, cheio de questões a que não é fácil responder com uma interpretação. Essas questões vão desde aspetos formais, como encenar uma guerra, como criar o pulsar de uma cidade, como criar um espaço de jogo que nos permita refletir sobre a matéria que nos é oferecida, até ao conteúdo propriamente dito, como deslindar um personagem aparentemente monolítico como o Coriolano, como ser preciso nos conflitos que subjazem ao texto, como

abordar a figura feminina, dispensadora de vida, mas também de morte. Enfim, o maior desafio, e aquele que me motivou, foi como ser justo com um texto tão fugidio mas também, no meu entender, tão certo nas questões que levanta hoje para nós, a braços com o nosso angustiante “agora”. *Coriolano*, sempre intuí, e estes cinco anos que passaram desde *Ricardo II*, e tiveram como paragem *Medida por Medida*, acho que no seu truculento desenrolar o justificaram, é o corolário justo para esta nossa incursão por Shakespeare a olhar para nós no nosso Portugal.

JL: Achas que Coriolano tem dificuldade em se colocar na pele dos outros? Em imaginar o ponto de vista dos outros?

NC: Coriolano é inflexível naquilo que pensa e nos seus valores, tem uma visão do mundo forjada no fogo pela mãe e é, como a própria mãe diz a certa altura, “demasiado renitente”. A sua retórica é crua e cristalina e plena de força. Assumida e sem equívocos. É uma retórica extremamente perigosa, até porque na sordidez e aparente desordem da luta política democrática, quando subvertida por interesses individuais, pode ser incrivelmente sedutora. A figura do homem providencial é um vício bem português que se alimenta desse equívoco, a “Aurora Dourada” na Grécia é também um bom exemplo de como essa aparente firmeza produz grande sofrimento. Ele tem uma ideia do universo que acha absolutamente justa. Não questiona a sua bondade e do alto dessa representação da vida que lhe dá força sente a necessidade de criticar o que o rodeia com uma franqueza e crueza própria de um militar. A rejeição que ele faz do povo, a maneira como ele vê a sociedade organizada por ordens, podemos arriscar hoje a palavra classes, é duma coerência absoluta e profundamente justa para ele. Sagrada, diria eu. Nesse sentido, é honesto consigo mesmo e em relação aos outros. Agora, a coerência e a honestidade cega que reclama para si, e incita aos da sua ordem, não lhe permite a empatia para com as falhas; não consegue operar no campo da fraternidade, da igualdade ou mesmo da liberdade. Portanto, respondendo à tua pergunta, sim, tem dificuldade em imaginar o ponto de vista dos outros, se estes forem discordantes. Coriolano só é flexível à Mãe porque ela fala dentro da mesma visão do mundo; mesmo no campo dos afectos, a sua mulher e camaradas, toma-os sempre como subalternos e portanto não permite a compreensão do outro. Voltando atrás, quando disse que

achava Coriolano o corolário perfeito para esta nossa incursão shakespeariana, foi porque neste momento esta peça e as características do seu herói o fazem o catalisador de um conjunto de questões sem resposta, mas com muita angústia, que me assaltam, na minha conduta como cidadão e homem. Encenar o Coriolano agora tem a ver com aquilo de que se fala muito em Portugal, que é a “falência do regime”, e o absurdo que esta retórica implica. O regime ainda nem sequer foi explorado, tem de ser usado antes de ser declarado falido. Tem a ver com fraqueza e a tristeza de um jogo político ligado a interesses. Tem a ver com o carácter mercurial de uma opinião pública que tem sempre um olho em Gaia, outro em Matosinhos, tem a ver com esta angústia, que todos nós sentimos, este medo que arautos do cimo do Olimpo usam para nos incitar à revolta ou para nos chamar lamechas e tratar como gado. Nesta peça, nesta Roma, encontramos tudo isso e o rastilho que incendeia é Coriolano, que na sua marcialidade e perigo deixa à mostra o que todos querem disfarçar, uma *polis*_assente no reconhecimento de uma estratificação social, na manipulação, na objectificação das pessoas, sejam elas o povo, sejam elas Coriolano, porque Coriolano também é um objecto, é “o cão de guarda do regime”, como lhe chamam logo na primeira cena, é o ser que se atreve a dizer que a experiência da Grécia, fundação de todo o ideário democrático, é fraca e alimenta a sedição e revolta contra o Estado. Quantas declarações políticas ouvimos hoje que suavemente e infelizmente, muitas vezes sem um pingó de consciência do que implicam, nos dizem exactamente a mesma coisa? O *Coriolano* é um imenso matadouro. São expostas as tibiezas de uma opinião pública (um membro do povo diz que se ele for “o nosso contento”, é o melhor homem do mundo; se não for, então que se lixe), as tibiezas dos supostos representantes do povo, que se mexem mais por interesses próprios que por outra coisa, a fraqueza de uma classe social dominante que de alguma forma serve de tampão e vive basicamente às custas da fome dos outros, e as tibiezas também do Coriolano. Não nos enganemos: há uma cena no terceiro ato em que ele premeditadamente declara guerra ao regime, a este regime com dois tronos em que quem não merece, manda, e quem merece, deixa mandar. As manipulações que provocam esta explosão nele podem nos levar a pensar que o seu discurso pode ser uma apologia da meritocracia mas não é, porque Coriolano radica isso tudo num direito de sangue, e faz a apologia da tirania.

Concluindo, a figura maior-que-a-vida de Coriolano é quase monolítica, arrasta tudo e todos sem tempo para calçar “os sapatos rotos” da outra opinião, da outra vida. Ora, nós vivemos numa sociedade que está fracturada, nós vivemos num país que, basicamente, está sob controlo estrangeiro, e a facilidade do discurso político mal fundamentado, a má formação de grande parte dos quadros políticos, a meu entender, que abordam os dossiers sem estarem preparados para eles e saem do governo não os tendo preparado, pode suscitar o discurso do homem providencial que é tão caro aos portugueses. E esse é um discurso perigosíssimo, e é um discurso que está a surgir um bocadinho por toda a Europa. Aqui ao lado a Hungria está a caminhar para uma ditadura, temos a exposição pública do podre que é o sistema em Espanha, temos o surgimento dos partidos de extrema direita, o Breivik, que criou o horror que criou... E simultaneamente admiramos e radicamos a nossa sociedade em nomes com Péricles, More, Rosseau, Lincoln, Churchill, Olof Palme, Mandela, Salgueiro Maia etc., etc... Mas de uma forma absolutamente publicitária, sem percebermos o trabalho e abnegação que tiveram em de facto calçar os sapatos dos outros, rotos ou de verniz, em fugir à tentação de serem de pedra, à tentação de fugirem ao senso comum. De fugirem de Coriolano e do imediatismo do “monstro de muitas cabeças”

JL: Vês equivalência entre Coriolano e alguma figura em concreto?

NC: Não. O *Coriolano* é uma história onde podemos refletir sobre. Não há na encenação nenhuma tentativa de analogia direta, nem sequer há uma tentativa de a partir do *Coriolano* se criar um discurso sobre a democracia feito em palco, por exemplo, como o Àlex Rigola fez. A questão aqui foi de criar um espaço e um tempo em que esta história possa ser contada de modo a que, se possível, se for bem feita a nossa aposta, as pessoas que vejam o espetáculo possam sentir que aquelas palavras, aqueles gestos, aqueles movimentos ressoam na sua própria vida e na sua própria condição de cidadãos, e nas questões que os assaltam no dia-a-dia. Nesse sentido não é uma encenação que procure denunciar, é um espetáculo que procura convidar, se possível, se correr bem, se as pessoas aderirem, a refletir, enquanto o vemos.

JL: Que coisas é que tu provocaste nos atores ou no resto da equipa para que a reflexão ocorra sem essa explicitação?

NC: Eu acho que nós não conseguimos representar outra pessoa que não nós mesmos e também não conseguimos imaginar algo para além do que é a nossa experiência. Podemos sublimar isso, pontuar, descobrir uma outra sensação, mas sempre a partir de algo que é nosso. Portanto, o maior esforço que eu fiz foi o de tentar trazer esta história, estas palavras para a vivência dos atores, e depois esperar o seu desenvolvimento em cena e em improvisação. Obviamente, há aqui uma espécie de armadilha, porque o facto da cenografia ter sido inspirada pelas escadas do parlamento, e de tentarmos fazer isto tudo nas escadas, implica um esforço metafórico, mas nem esse esforço foi muito forçado. O grupo de atores é, em meu entender, de uma generosidade e qualidade extremas, e implicado no seu trabalho. A sua dedicação é a principal razão para que dia 9 haja algo para ver.

A maior parte deles conheço-os bem e eles conhecem-me a mim, sabem o que procuro e integram nesta dinâmica os estreantes. É fácil de trabalhar com eles, e com a equipa criativa e de produção de sempre. A eles devo a minha carreira.

JL: Coriolano, pelo menos no início, lembra uma criança. E no resto da encenação parece que a luta pelo poder é um jogo infantil, o que contrasta com uma visão mais convencional da peça e da personagem.

NC: Nos dias de hoje, eu acho que a luta política tem muito de infantil e pouco de adulto. Quanto ao Coriolano em si, o Albano Jerónimo é uma figura poderosíssima, extremamente generosa, que transporta também essa candura infantil, é de facto uma pessoa iminentemente bondosa... Coriolano, em si, é uma figura que vive para agradar à mãe, é duro e implacável... Tão distante do Albano que só posso admirar o seu trabalho. Mas não é o único, o Pedro carrega o Menénio com uma graça espantosa, o João e o Rodrigo trazem carne aos tribunos, o Luís a sua lealdade a Tito Lúrcio, a Ana e a Catarina criam a Mulher na Volúmnia e na Virgília, o Daniel a intensidade que é só sua a Tulo Aufúdio, o Afonso, o Mário e o Ricardo dão-se inteiramente à multiplicidade de personagens que carregam e não são os únicos, o Júlio empresta a sua *gravitas* ao Comínio e depois há o Sérgio, o nosso estagiário, um menino cuja generosidade em trabalhar connosco é uma lição para mim.

Voltando à questão da infantilidade talvez haja uma contaminação do jogo teatral pela impressão que nos deixa a todos, no grupo, os dias que vivemos. Quando lemos um jornal o que vemos? As duas linhas políticas que combatem pelo poder, em alternância, por exemplo: em que é que os seus líderes... em que é que a ação do aparelho é diferente do combate que eu tinha aos nove anos e fazia parte de um clube que era o *Turbo* e havia um outro clube, de outros meninos, que era a *Alitalia*, e fazíamos ralis juntos, e queríamos ganhar a Rampa da Falperra a brincar, que era uma descida que havia nas minas da Urgeiriça? A prática política neste momento é um imenso *playground*. Instituições das quais dependem a vida de milhões de pessoas, e quando digo milhões, digo mesmo milhões, como é o caso do FMI, dizem “desculpem, enganei-me”. Quer dizer, quem salva uma vida salva um milhão, quem arruína uma, arruína um milhão também!... Esse tipo de responsabilidade e responsabilização anda muito divorciado da nossa vida política, e anda também divorciado não só dos atores políticos mas também de nós, cidadãos. Vivemos ensimesmados, acossados, mas, no geral, há muito pouca reflexão, há uma espécie de marcha frenética face ao desconhecido, com declarações de um e de outro. Uns com declarações sobre o futuro radioso que aí está ao virar da esquina, outros com a desgraça.

JL: Como é que tu fazes para conseguir que os actores não caiam nessa mesma armadilha e interpretem a retórica, a vida mental dos romanos, as questões de vida e de morte, os assassinatos e a experiência da guerra; a experiência dos actores é distante de todas estas coisas, não é?

NC: A experiência dos atores não é de todo a experiência romana, como também a peça não foi escrita com a experiência romana – os romanos têm um quadro mental e moral completamente diferente do Shakespeare, e Shakespeare do nosso; o que se tenta é perceber o que é que sobra e o que é que tem sentido agora. Quando os dois tribunos procuram preservar o seu poder, sobra a ambição, sobra a maneira como, de alguma forma, pela sua atitude, também traem os que representam, e isso é universal. Quando o Menénio, que é o senador, defende o *status quo*, que ele tem consciência do que é, mas ao mesmo tempo tem uma ligação afectiva com Coriolano sobra, se calhar, essa ligação afectiva. O Coriolano, não é assim muito distante da

intransigência que alguns já experimentamos, pode achar-se aí um ponto de partida. A experiência de guerra é intraduzível mas no texto é vista como uma procura quase erótica do inimigo, e portanto, o desejo é um caminho.

JL: Qual o percurso da personagem Coriolano?

NC: No primeiro ato ele transforma-se em Coriolano pela atitude repressora que tem em relação ao povo e pela vitória na guerra, é isso que o torna candidato a cônsul, ao cargo político. No segundo e terceiro atos confirma-se a sua decantação do campo de batalha para o jogo político; no terceiro ato, presencia-se o seu suicídio como ator político. No quarto ato, a sua vingança provoca a perda de dignidade de Roma, quando é invadida pelo exército volsco, e a derrocada do “corpo político” mencionado pelos tribunos. O quinto ato tem o fim abrupto da sua intentona, e de si mesmo.

JL: Tens temas recorrentes, voltas sempre às questões da luta pelo poder, da escolha do melhor governante, e ao mesmo tempo, à hipótese da salvação pelo amor.

NC: Eu acredito que o amor é a força redentora a que nos podemos agarrar. É um amor que não tem só a ver com o amor romântico, tem a ver com uma expressão profunda do que são os valores de um homem face ao outro. O amor é o amor; não é assistencialista, nem é o dia de São Valentim. É uma prática exigente e ética profunda e profundamente falha, porque o amor não suscita só a virtude, suscita também a fraqueza, significa sermos confrontados todos os dias com a incapacidade que temos de fazer com que nós valhamos menos que os outros. Suscita a empatia, suscita o desejo, suscita o perdão e gera paz. Talvez por eu ser tão mau a praticá-lo acredite tanto nele. Em relação à escolha de uma boa liderança, estou mais preocupado com a inquietação necessária para fazer uma escolha boa, do que em perorar sobre a boa ou má liderança. O que me interessa é minha responsabilidade na ação dos que me representam. Eu não percebo pessoas que são capazes de entrar num centro comercial, e pesarem durante uma semana qual é o melhor casaco de fazenda que vão comprar, e depois votarem num programa político sem o olharem porque o cabeça de cartaz desse programa político é giro e se calhar até usa

o casaco que queríamos comprar no centro comercial, acho isso um absurdo e é o que acontece. O que me preocupa muito, não é tanto os valores dirigentes ou as boas práticas, é a ausência de inquietação e de esforço da nossa parte nas escolhas que fazemos. Demitimo-nos da responsabilidade de exigir bons dirigentes e boas práticas, sacudimos a água do capote. É nesse quadro de angústia que esta trilogia foi sendo criada.

JL: Essa tua crítica ao eleitor enquanto consumidor é talvez o ponto em que tu subscreves as falas do Coriolano.

NC: Todas as deixas de Coriolano aparentemente têm sentido, como todas as deixas do povo têm sentido, eu subscrevo inteiramente as deixas do Primeiro Cidadão na primeira cena, o que eu não subscrevo é o lapso de memória do mesmo cidadão no fim da peça. Quando Coriolano fala da inconstância, da fraqueza, aparentemente eu subscreveria isso, mas o seu ponto de partida está errado, como o ponto de partida do povo também está errado. Eu sei que a fome é um ponto de partida um bocadinho absoluto, não há volta a dar-lhe, mas o problema é que depois da fome desaparecer esquecemo-nos que a tivemos. Eu acho que nós não podemos exercer a democracia nem pelo medo, nem pela repressão, nem pelo desprezo. A democracia é o pior de todos os sistemas salvo todos os outros porque é um sistema que implica a consciência de quem o vive, que reclama dedicação constante... ora, nós trabalhamos pouco em democracia e para a democracia.

JL: Ao mesmo tempo que tens esta recorrência de temas, tens também uma recorrência de representação de espaços públicos, parece que as duas coisas vão de mão dada.

NC: Mais do que noutras peças, as três peças do Shakespeare são muito ligadas a uma interpretação do espaço público como fonte de um campo de jogo teatral. No *Ricardo II* um campo de futebol, no *Medida por Medida*, uma entrada de autoestrada que tinha uma esplanada, e neste umas escadas que podem ser lidas como as escadas do parlamento. O espaço provoca o jogo dos atores, o jogo teatral, ora dificultando-o ora potenciando-o. O espaço para mim é a síntese do trabalho do

Fernando na cenografia, do Zé na luz e do Rui e do Sérgio no som. É onde eu, o Victor e os atores habitamos a história. Onde a Alexandra os veste.

JL: A encenação como forma de comentário sobre o país existe para ti desde sempre, ou é algo mais recente? Olhando para as peças que escolheste fazer, parece haver sempre uma relação com o que está a acontecer.

NC: Não, eu não diria que a encenação é um comentário. A encenação é um esforço para contar uma história com a esperança de que as pessoas possam comentar a realidade a partir da história que ouviram. Isso é uma constante. Eu acho que o que eu gosto de fazer e o que eu tenho jeito é para contar histórias, é de família... A encenação para mim é um prolongamento disso, de tentar, com aquilo que a mim me provocou um olhar sobre a realidade, organizar uma história que eu possa dar a outras pessoas e que as possa levar a sentir “bem, isto tem a ver comigo”, que as possa divertir nesse sentido. Obviamente, às vezes corre muito mal, às vezes a forma de contar as histórias também muda, o gosto das pessoas muda, só tens uma maneira de contar as histórias, às vezes corre bem e outras vezes corre mal. Às vezes achas o público receptivo e outras nem por isso.

JL: No *Coriolano*, qual seria o papel que preferias fazer?

NC: O Primeiro Cidadão. O Terceiro Servo. Mas já dei problemas que cheguem ao Helder e à Carla. E tenho sido relapso no papel bem mais importante de pai e Marido, que infelizmente deixo sempre para trás.

CORIOLOANO - TRIUNFO E QUEDAS

POR FERNANDO VILLAS-BOAS

(Este texto reproduz em parte a Introdução à edição integral do texto da peça, pelo Teatro Nacional Dona Maria II & Bicho do Mato Editores, já disponível)



Sir Thomas North, a cuja tradução da “Vida de Márcio Coriolano” de Plutarco foi Shakespeare buscar a matéria-prima desta sofisticada tragédia política, explica como *virtus*, a palavra que está na raiz do termo alatinado inglês idêntico ao português *virtude*, tinha os valores primeiros de *virilidade* e *valentia* militar. Só depois o termo servia de nome geral para as outras qualidades individuais, que afinal abarcava. Os amigos da “actualidade” dirão que esta Roma imaginada de Shakespeare, justaposta à sua Londres do começo das lutas urbanas de massas, é algo primitiva. Esses são os mesmos que, na divulgação das redundâncias do seu quotidiano, falam do “homem-forte do partido”, ou do “rolar de cabeças” nos convênios partidários.

A ordem desta sociedade em cena é a mesma que rege a série de discursos de Cícero conhecida como *As Catilinárias*, a célebre denúncia da insurreição e seus perigos para Roma, em que o orador divide sucessivamente os romanos por Ordens, Espécies e Idades, e não por *classes sociais*, como fazemos mais *dialeticamente*, ou dinamicamente, por mais descrentes, depois de Marx. A presunção de que a divisão de Cícero foi vencida pode bem ser complacente. Ela volta à vida facilmente diante de nós, isso é certo, nesta peça. (*Que género de cão és tu, pergunta-te* – é a instigação de Macbeth, no seu mundo ainda mais cru, com um escárnio a que nenhuma sociologia dará paz.)

As linhas mestras de *Coriolano* ou *A Tragédia de Coriolano* foi então Shakespeare buscá-las, como de costume, a uma crónica, traduzida no volume *Vidas de Nobres Gregos e Romanos*, de 1579. Shakespeare comprimiu fortemente a narrativa, ocultou, destacou episódios, ou reordenou-os; dispensou ou criou personagens, deu ou tirou vozes, tudo para agravar as oposições da cena, sem esquecer o roubo criterioso de muita linguagem; como de costume, prevaleceu a verdade íntima, intuitiva, possível, singular, logo poética, da ficção, contra a verdade construída, lacunar, provável, comparativa, logo prosaica, da historiografia.

O plural “quedas” do subtítulo em cima diz respeito às sucessivas fendas que o herói epónimo abre entre si e os seus próprios compatriotas romanos, *em virtude* da sua absoluta incapacidade negocial e democrática (uma incapacidade mesmo dentro da forma ponderada e hierárquica daquela democracia romana, que não deixava de reservar drásticas vantagens – supondo, outra vez, que haja democracias que não sejam ponderadas e hierárquicas, veja-se, à luz do momento histórico presente); assim, Coriolano rompe sucessivamente com os populares (que sempre rejeitara), os tribunos e os grupos do poder aristocrático, que finalmente o escorraçam de Roma; e mais tarde com a família e com os rivais militares, os volscos, que primeiro acolhem a sua vontade de vingança e por fim o executam como perigoso triunfador

solitário.

Este estudo da autocracia belicosa interessará a portugueses, umbilicalmente ligados ao ideal patriarcal romano do “homem providencial”, perpetuado pela mesma cultura cristianizada que gerou alguns autocratas do século XX... Mas não serve, esta saída redutora: o suposto estudo da autocracia não é feito do ponto de vista da sua denúncia ou negação, para usar termos que Bertolt Brecht teria preferido, quando à sua conta passou anos a tentar reescrever a peça – trabalho em cujo campo, dir-se-ia romanamente, tombou sem glória. Nem Shakespeare nem Brecht foram grandes democratas, mas ao contrário do austríaco de passaporte e alemão de Leste por acolhimento, o dramaturgo isabelino nunca confiou na “mudança”. *Mudança*, com os seus impulsos de *revolta* ou *rebeldia* (*revolução* era para ele um sinónimo de *mudança* de ciclo planetário ou natural, a não ser, inovadoramente, na boca política de Hamlet), foram sempre termos de repugnância para Shakespeare, mesmo quando figurou sem reservas as sevícias da repressão. Todavia, os que tentam reescrevê-lo não produzem senão objectos mais limitados.

... Com pelo menos uma excepção. A propósito de mudança e reescrita, em Dezembro de 1989, o crítico alemão federal Fritz J. Raddatz visitou Berlim-Leste para avaliar as *posições dos artistas* em pleno colapso do país conhecido por República Democrática Alemã, nascido do território de administração soviética do pós-guerra, de costas voltadas para os outros três territórios administrados pelos *vencedores*. O turista político não encontrou o dramaturgo Heiner Müller na rua, nos cafés ou nas muitas reuniões políticas em espaços públicos. Foi achá-lo no edifício estatal do Deutsches Theater a ensaiar *Hamlet* e o seu *Hamletmachine*, eventos previstos para Março (mês que não tinha sido abolido); exprimiu então o seu espanto: “Você parece-me ser a única pessoa que ainda está a trabalhar”. A resposta ficou para ilustrar a posição de Shakespeare e da *Tragédia de Coriolano* em particular na imaginação daquele contrariador crónico, no seu idioma e na literatura dramática do século:

“Não sou mãe e também não sou tribuno do povo. Não tenho coração, e aquela não é a minha gente.”

Esta fórmula feroz e solitária teria sido difícil de congeminar à margem daquela pessoa ou daquele momento histórico. Mas não teria sido com toda a certeza possível sem *Coriolano* de Shakespeare, de que é uma citação sem disfarce – não exactamente da voz do herói trágico, mas da voz da própria peça, como máquina retórica e cénica.

De entre as peças de Shakespeare, poucas serão tão difíceis (e proporcionalmente compensadoras) de traduzir verbal e gestualmente, de tão bruta e comprimidas na sua expressão. Shakespeare inventou verbos e qualificativos para conterem fórmulas de agressão e de sátira que o nosso idioma quase obriga a converter em verbos genéricos, adjectivos imprecisos e advérbios moles, com terminações sempre iguais. Só talvez o texto de *Macbeth* foi tão encurtado e desidratado no seu estilo, tendo, todavia, um poder evocativo de que *Coriolano* é totalmente desprovido. Enfim, esta concisão e mordacidade retórica, que na peça também se exprime mecanicamente no encadeamento em contraste violento das cenas e dos movimentos de grupos dentro das cenas, numa espécie de vácuo de toda a *comunidade*, não será fácil de traduzir neste lugar português, com a sua incurável amenidade vocal, perversidade contida, liquidez de postura e pensamento – essa espécie de suavidade mórbida que chora pela mediania.

O tradutor não vai cair no logro de descrever ou pesar as forças em combate e o trajecto do “herói” desta tragédia política, a mal-amada de entre as tragédias da maturidade de Shakespeare, e a menos representada, sendo que o critério romântico que fixou esses prestígios continua a ser apenas copiado. Seja como for, se tivermos em conta o interesse dos palcos por este material ao longo da história, dir-se-ia que *Coriolano* é uma peça do século XX e a invectiva de Heiner Müller o seu arco do triunfo.

Logro seria ignorar os motins que, entre duas Guerras, em França, tanto fascistas como comunistas levantaram contra a peça, no tempo em que o teatro, a mal ou a bem, transbordava para a rua (tudo transbordava). Ou o facto de que a própria

administração territorial americana da Alemanha ocupada se achou forçada a proibir a representação da peça – que tinha uma forte tradição local, e não só do tempo nazi – logo a seguir à Segunda Grande Guerra, por motivos de segurança (os mesmos que na peça também levam ao degredo de Coriolano, e os que levam sempre ao estado de sítio que põe fim à autêntica segurança). A cólera antidemocrática de Coriolano estava, como diriam os homens cinzentos de hoje, *fora do contexto*.

Também não será de ignorar a teimosia de Brecht e da sua versão orquestrada da peça – a que ele próprio chamaria “moderna” como qualquer jornalista português do espectáculo chamaria “actual”, o que esta classe (ou ordem, lá está) decadente chama a qualquer peça que se meta ou possa ser metida à força na sua agenda – cuja solução definitiva o precursor de Müller nunca alcançou, sem surpresa de quem conheça a engenhosa incerteza das relações de forças da peça, entre povo e seus tribunos, senadores, militares, nobres e remotos patrícios. Tipicamente, Brecht desequilibra as relações de poder em função de linhas de força argumentativas, eliminando, num dos rascunhos, a cena das acusações de Coriolano contra os Tribunos do Povo, que lhe comunicam a mudança de intenção de voto que lhe fora dado nas ruas, e onde, com razão, acusa os Tribunos de manipulação, mas igualmente acusa os Senadores de mau exercício, por cederem ao ruidoso poder dos números – e logo expõe a sua tese da separação de poderes, ou da separação do poder da elite senatorial, contra a possibilidade de os “corvos” populares entrarem na sala do governo “para bicarem as águias” (Acto I, Cena 3). Dir-se-ia um ataque, do ponto de vista tirânico, ao populismo, e eis uma das faces da complexidade deste cenário. A versão brechtiana foi coligida e concluída postumamente (tanto quanto já tinha sido colaborada ou partilhada) por Helene Weigel, já directora do Berliner Ensemble, e apresentada mais tarde em digressão britânica. Inesperadamente, a companhia montou também a seguir à ocasião uma versão integral do texto shakespeariano, a qual, segundo o crítico brechtiano vitalício John Willet, não fez diferença (“A apresentação de 1971 no National Theatre, em Londres, mostrou ser afinal possível basear o mesmo tipo de interpretação no texto original”). Eis a resistência, a couraça, para usar mais um nome romano, desta forte ficção dramática à sobreposição interpretativa.

Deste episódio parece sobrar a advertência para intérpretes futuros: a peça presta-se a trair quem a pretende manipular. A peça fecha dentro do seu próprio círculo os que tomarem partido e a quiserem governar. Posta em cena, mais ou menos estropiada, permanece instável.

(...)

CORIOLOANO

POR HAROLD BLOOM



Coriolano, ainda mais do que *Júlio César* e *Henrique V*, é a peça política de Shakespeare. Isso interessa-me menos do que a qualidade experimental da mesma, uma vez que parece ser uma partida intencional dos modos das cinco altas tragédias: *Hamlet* (1601), *Otelo* (1604), *Rei Lear* (1605), *Macbeth* (1606) e *António e Cleópatra* (1606).

Shakespeare fez quarenta anos depois de ter escrito as últimas três destas peças em pouco mais de um ano. *Coriolano* (1607) tem como protagonista um aríete de um soldado, literalmente um exército de um homem só, a maior máquina de matar em toda a obra de Shakespeare. O facto de *Coriolano* ser não inteiramente antipático é um triunfo shakespeariano, visto que, de todas as figuras principais nas peças, esta tem a consciência mais limitada.

Vítima notória da sua mãe dominante e devoradora, *Coriolano* é uma criança

crescida em excesso. Em qualquer lugar, a não ser o campo de batalha é, na melhor das hipóteses, um desastre à espera de se realizar. Quando confronta as massas dos plebeus romanos, insulta-os sempre até ficarem absolutamente furiosos. Shakespeare, como maravilhosamente demonstra, tem o cuidado de distinguir entre as pessoas comuns de *Coriolano* e as multidões em *Júlio César*, ou os seguidores de Jack Cade em *Henrique VI*. Barton diz dos plebeus em *Coriolano*: "Estão preocupados com a motivação, a deles e a dos seus opressores, e não são, de nenhuma maneira, impercetivos." Não constituem uma população, e Shakespeare não toma partido contra eles. Caius Martius (para chamar Coriolano de seu nome verdadeiro) seria melhor adaptado a ser um general dos volscos, os inimigos guerreiros de Roma, em vez do líder dos próprios romanos, uma ironia que Shakespeare realça bastante por toda a peça. Na perspectiva de Caius Martius, as pessoas comuns de Roma não merecem nem pão nem circo. Na opinião do povo, ele é uma ameaça à sua sobrevivência. Shakespeare, como Hazlitt não admitiria, permite alguma justiça às pessoas comuns neste conflito. São medrosas e irascíveis, mas Caius Martius é perigosamente provocador, e eles têm razão em o banir. A sua veneração do "honor" não oferece valor nenhum à vida do povo. Ainda assim, ele é mais inimigo de si próprio do que deles, e a sua tragédia não é a consequência do medo dele que o povo tem mas, de facto, provém do inato e adquirido nele. [...]

Coriolano, com efeito, deveria ter entrado em exílio; assim poderia ter amadurecido num "mundo em outro lugar". Em vez disto, como nota Hazlitt com uma satisfação lúgubre, Coriolano vai aos volscos e lidera-os contra Roma, a qual parece estar longe de ser uma iniciativa honorável, a não ser que "honorável" signifique apenas a proeza guerreira do indivíduo, seja qual for a sua causa. Anne Barton quase unicamente sustenta que Coriolano sim encontra um lar entre os volscos porque eles são mais arcaicos do que os romanos e veneram a guerra universalmente. Acho isto problemático, porque a mensagem pragmática da peça é que Coriolano acaba sem abrigo: não consegue suportar voltar para Roma, e não consegue ficar ao serviço dos volscos. A afirmação de Barton é que Coriolano aprendeu a verdade que as pessoas comuns também têm direitos, mas morre antes de poder "reconstruir a sua vida". Hazlitt parece-me estar mais perto da realidade da peça quando observa que Coriolano vive e morre na "insolência do poder". A tragédia de Coriolano é que

não existe lugar nenhum para ele no mundo do comum e do comunal, entre os volscos bem como entre os romanos.

Coriolano, afirmava eu, é a reação-formação de Shakespeare, ou talvez uma defesa tardia, do seu próprio Antônio, um herói hercúleo muito mais interessante. Visto que *Coriolano* foi composto pouco depois de *Antônio e Cleópatra*, Shakespeare teria estado particularmente consciente da descontinuidade entre os dois protagonistas hercúleos. Antônio, nitidamente em declínio retém, não obstante, todas as complexidades e algumas das virtudes que o fizeram uma personalidade esplêndida. Cleópatra, mais até do que Antônio, toca e transcende os limites da personalidade. A partir de *Coriolano*, Shakespeare recua nesta questão da personalidade. [...]

Com todas as perguntas sobre o seu desenvolvimento, voltamos a conjecturar sobre Shakespeare, o mais enigmático de todos os dramaturgos. A poesia de *Coriolano* é áspera, quase até estridente, porque muito da peça é diatribe. Shakespeare está em controlo perfeito da sua forma e matéria, talvez demasiado perfeito. Nem Shakespeare consegue reprimir *Rei Lear*, *Macbeth* e *Antônio e Cleópatra* a assumir desenhos ordinários: a barbaridade não deixa de escapulir. Lear e Edmund, Macbeth e Cleópatra, todos fogem do seu criador, tal como Falstaff, Hamlet e Iago são ocasiões em que o duende escapa com a grinalda de Apolo. Não há energias transcendentais a rodopiar em *Coriolano*; o próprio Caius Martius tem muito pouca inteligência, e nada de imaginação. A peça é a asserção de um dramaturgo imensamente profissional sobre a sua matéria poética: sentimos que Coriolano faz exatamente o que Shakespeare quer que faça.

Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*. Londres: Fourth Estate, 1998.

SHAKESPEARE E OS LIMITES DA LINGUAGEM

POR ANNE BARTON



Se *Ricardo II* é uma peça cujo protagonista tenta desesperadamente transformar os acontecimentos através de significados linguísticos, e *Rei Lear* uma tragédia onde as palavras parecem sublinhar um ataque geral, *Coriolano* apresenta um mundo romano de retórica e persuasão onde apenas o herói resiste ao valor das formulações verbais. Com uma dimensão surpreendente, a tragédia de Coriolano é abordada em função da atitude do herói perante as palavras. Um ódio não apenas lisonjeiro mas uma exibição das suas próprias façanhas é uma característica absoluta deste homem. [...]

Essencialmente, Coriolano teme e despreza palavras. Para ele, elas são mercadorias, mas notavelmente inferiores às ações que descrevem. A terrível consideração é a de que, mesmo assim, elas deveriam ser capazes de infringir a integridade dos eventos.

Transformamos os acontecimentos ao falar deles, e isto é algo que Coriolano simplesmente não suporta. A ação é simples enquanto tem lugar, enquanto a espada ataca, enquanto o corpo do inimigo ainda tomba sobre a terra. Apenas depois momentos desta natureza se tornam complexos e incertos. Num sentido muito real, a linguagem toma de assalto a pureza da ação. [...] O exílio de Coriolano torna-se por isso ainda mais amargo pois constitui uma vitória da linguagem sobre a ação. Através da 'voz dos escravos', o herói é ostracizado em Roma. No final, as palavras destroem completamente este homem. A linguagem, as histórias, as elegias e relatos devem ser o sustento da fama de Coriolano: na verdade, é tudo o que sobrevive a Coriolano.

Anne Barton, *Essays Mainly Shakespearean*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

NOTAS BIOGRÁFICAS

criativos

Nuno Cardoso [encenação]

Iniciou o seu percurso teatral no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Como ator trabalhou com Paulo Lisboa, Paulo Castro, João Paulo Seara Cardoso, José Neves, João Garcia Miguel, entre outros. Foi um dos fundadores do coletivo Visões Úteis, onde encenou e interpretou grande parte dos espetáculos até 1996. Foi diretor artístico do Auditório Nacional Carlos Alberto, depois batizado Teatro Carlos Alberto (TECA/TNSJ), e como encenador residente encenou: *Pas-de-cinq + 1*, de Mauricio Kagel (1999); *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005); e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). Paralelamente dirigiu espetáculos para diversas entidades produtoras: *Antígona*, de Sófocles (THSC/ESMAE, Porto, 2001); *PRJ. X. Oresteia*, a partir de Ésquilo (projeto da Porto 2001 realizado no Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira); e *The Golden Vanity*, ópera de Benjamin Britten (Casa da Música, 2004); *Ricardo II*, de Shakespeare, e *R2*, Shakespeare interpretado por jovens do Bairro da Cova da Moura (TNDM II, 2007); *Boneca*, a partir de Ibsen (Cassiopeia/CCVF/TNDM II/Theatro Circo, 2007); *Platónov*, de Tchékhov (TNSJ, 2008); *A Boa alma de Sechuan*, de Brecht (Centro Dramático Galego, 2008); *Love and Marriage*, a partir de Ibsen (Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, 2009); *Jornada para a noite*, de Eugene O'Neill (TEP, 2010). Para o Ao Cabo Teatro, encenou: *Antes dos lagartos*, de Pedro Eiras (2001); *Purificados*, de Sarah Kane (2002); *Valparaíso*, de Don DeLillo (2002); *Parasitas*, de Marius von Mayenburg (2003); *Jardim zoológico de cristal*, de Tennessee Williams (2009); *A Gaivota*, de Tchékhov (2010); *As Três irmãs*, de Tchékhov (2011); *Desejo sob os ulmeiros*, Eugene O'Neill (2011); *Inverno* (2011); *Medida por medida*, de W. Shakespeare (2012); *Porto S. Bento* (2012); *A Visita da velha senhora*, de Friedrich Durrenmat (2013) e *Class Enemy* (2013).

Fernando Villas-Boas [tradução]

Traduziu variadas peças de Shakespeare para a cena, na sua forma mais chegada ao original: em verso branco ou rimado, e prosa ritmada. Além de *Coriolano*, assinou versões cénicas de *A Tempestade*; *Romeu e Julieta* (editada e incluída no Plano Nacional de Leitura); *Macbeth* (em duas versões: integral e para elenco reduzido); *O Mercador de Veneza*; *Ricardo II*; *Sonho de uma noite de Verão*; *Medida por medida*; *Rei Lear*; *À vossa vontade* (editada em 2013) – para além de *Péricles*, adaptada em prosa poética. Também traduziu ou adaptou autores como Tchekhov, Ibsen, Tennessee Williams, Tom Stoppard, Allan Bennett. Fez crítica de tradução na imprensa. Publicou poesia na revista *Colóquio/Letras*. Como autor de teatro, teve em cena *O Morto e a máquina* (2006); *Guiné meu amor* (2008); e *Chorar e secar* (2011).

Victor Hugo Pontes [assistência de encenação e movimento]

Nasceu em Guimarães, em 1978. Licenciado em Artes Plásticas/Pintura pela Faculdade de Belas Artes do Porto. Frequentou a Norwich School of Art & Design e concluiu os cursos profissionais de Teatro do Balleteatro Escola Profissional e do TUP, bem como os cursos de Pesquisa e Criação Coreográfica (Forum Dança) e Encenação de Teatro (Fundação Calouste Gulbenkian). Em 2006, frequentou o curso Projet Thierry Salmon – La Nouvelle École des Maîtres, dirigido por Pippo Delbono, na Bélgica e em Itália. Como intérprete, trabalhou com os encenadores e coreógrafos Nuno Carinhas, Isabel Barros, Clara Andermatt, Charlie Degotte, David Lescot, Joana Craveiro, entre outros. Como assistente de encenação, trabalha regularmente com Nuno Cardoso desde 2005. Como criador a sua carreira começa a despontar a partir de 2003 com o trabalho *Puzzle*, desde então vem consolidando a sua marca coreográfica, tendo apresentado o seu trabalho por todo o país, assim como em Espanha, França, Itália, Alemanha, Rússia, Austria, Brasil, entre outros, tendo obtido alguns prémios. Das suas mais recentes criações como encenador/coreógrafo destaca: *Fuga sem fim* (2011), *A Ballet Story* (2012), *ZOO* (2013), *Ocidente* de Rémi de Vos (2013). É docente do curso de Teatro da Universidade do Minho. Desde 2009 é o diretor artístico da Nome Próprio Associação Cultural.

F. Ribeiro [cenografia]

Nasceu em Lisboa, em 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, em 1992, tendo completado, em 1998, o bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a licenciatura em Design de Cena, em 2008, na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa e o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian. Na área do teatro, concebeu cenários e adereços para espetáculos dirigidos por Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Feio, António Fonseca, Denis Bernard, Cláudia Gaiolas, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Gonçalo Waddington, Joana Antunes, Joaquim Orta, José Carretas, Luís Assis, Manuela Pedroso, Marcos Barbosa, Marina Nabais, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Voltz, Rogério Nuno Costa, Tiago Rodrigues, Tim Carroll e Tónan Quito. Assinou a cenografia de vários espetáculos de Nuno Cardoso. Destaquem-se os mais recentes: *Woyzeck*, de Büchner (2005); *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006); *Platónov* (2008); *A Gaivota* (2010); *As Três irmãs* (2011), de Tchékhov; *Medida por medida*, de W. Shakespeare (2012); *Porto S. Bento* (2012); *A Visita da velha senhora*, de Friedrich Durrenmatt (2013) e *Class Enemy* (2013).

José Álvaro Correia [desenho de luz]

Nasceu em Lisboa, em 1976. Iniciou o seu percurso teatral em 1993 no projeto 4.º Período o do Prazer, orientado por António Fonseca. Concluiu o bacharelato em Luz e Som na ESMAE em 1999, e a licenciatura em Design de Luz em 2007. Em 1998, recebeu uma bolsa de mérito do Instituto Politécnico do Porto. Estagiou durante três meses no Teatro Nacional de Bergen (Noruega) e durante nove meses no Núcleo de Criação Teatral da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Desde então, tem desenvolvido a sua atividade como desenhador de luz. Já assinou o desenho de luz de espetáculos encenados por diversos encenadores e coreógrafos, portugueses e estrangeiros. Fez desenho de luz para exposições (*REFER 10 Anos*, Estação do Rossio), concertos (Jazz em Agosto, da Fundação Calouste Gulbenkian, Real Combo Lisbonense), eventos (Moda Lisboa), exteriores (Projeto Jardim de Santos), óperas

(*La Douce*, de Emmanuel Nunes, Casa da Música) e curtas-metragens (*Preto e Branco*, realizada por Saguenail). Desde 2000, orienta *workshops* e ações de formação na área de iluminação para espetáculos, e colabora com a ESMAE e a Balletteatro Escola Profissional. É autor do *Manual técnico de iluminação para espetáculos*. Colabora regularmente com Nuno Cardoso desde 2001, em espetáculos como *Woyzeck*, de Büchner (2005), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), *Platónov* (2008), *A Gaivota* (2010) e *As Três irmãs* (2011), de Tchékhov, *Medida por medida*, de W. Shakespeare (2012), *Porto S. Bento* (2012), *A Visita da velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt (2013) e *Class Enemy* (2013).

Alejandra Jaña [guarda-roupa]

Nasceu no Chile e licenciou-se em Design e Comunicação Visual pela Escola Superior de Artes e Design (ESAD). Colaborou com o Studio Andrew Howard (Porto) e em 2000 juntamente com o designer João Martino criou o estúdio Atelier Martino&Jaña, também no Porto. Desde então tem dedicado a sua atividade profissional à execução de projetos na área do design de comunicação para clientes privados e instituições culturais, dos quais se destaca o trabalho para o Centro Cultural Vila Flor e para o GuimarãesJazz, arrecadando vários prémios internacionais (ISTD 2001 Certificate of Typographic Excellence, Type Directors Club TDC56 Award Certificate of Typographic Excellence, Hong Kong International Poster Triennial 2010). Tem participado em diversas exposições e conferências sobre o trabalho desenvolvido pelo Atelier Martino&Jaña e visto o seu trabalho publicado em revistas como a *Communications Arts*, *Die Gestalten – Editorial Design*, *How Books*, [Gráfica.info](http://grafica.info) *Gráficos del Mundo*, *The 99%*, *Computer Arts*, entre outras. Recentemente comissariou o projeto *Editoria – Artesanato, Design e Indústria*, no âmbito de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

Rui Lima [música]

Nasceu em 1981, no Porto. É licenciado em Design de Luz e Som pela ESMAE, onde leciona atualmente. Paralelamente tem participado como compositor musical, juntamente com Sérgio Martins, em espetáculos de artes performativas e vídeo-dança, em encenações de, entre outros, Joana Providência, Paulo Calatré, Inês

Vicente, Alfredo Martins, João Garcia Miguel, Ana Luena (Teatro Bruto), Jorge Andrade (Mala Voadora), Rita Lello, Cristina Carvalhal, Andresa Soares, Victor Hugo Pontes, Nuno Cardoso, tendo apresentado espetáculos em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Israel, Brasil e Rússia. No cinema, assinou as bandas sonoras da longa-metragem *Veneno cura* (2007), de Raquel Freire, e das curtas-metragens *Ausstieg* e *O Amor é a solução para a falta de argumento*, de Jorge Quintela.

Sérgio Martins [música original]

Nasceu em 1982, no Porto. Completou o Conservatório de Música do Porto (Guitarra). Encontra-se atualmente a estudar Música Eletrónica e Produção Musical na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, onde teve como professores Carlos Guedes, Mário Barreiros, Rui Dias e Gustavo Costa. Atualmente tem participado como compositor musical, juntamente com Rui Lima, em espetáculos de artes performativas e vídeo-dança, em encenações de, entre outros, Joana Providência, Paulo Calatré, Inês Vicente, Alfredo Martins, João Garcia Miguel, Ana Luena (Teatro Bruto), Jorge Andrade (Mala Voadora), Rita Lello, Cristina Carvalhal, Andresa Soares, Victor Hugo Pontes, Nuno Cardoso, Miira Sippola, entre outros, tendo apresentado espetáculos em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Israel, Brasil, Macedónia e Rússia. No cinema, assinou as bandas sonoras da longa-metragem *Veneno cura* (2007), de Raquel Freire, e das curtas-metragens *Ausstieg* e *O Amor é a solução para a falta de argumento*, de Jorge Quintela. É membro dos projetos *M.Stad* e *Ekco Deck*.

Ricardo Braun [apoio dramaturgico]

Nasceu no Porto em 1986. Frequentou o curso de Arquitectura da FAUP e em 2008 licenciou-se em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto. Colaborou, desde então, em processos dos encenadores Ana Luena, Nuno Carinhas e Nuno Cardoso e foi assistente de encenação e dramaturgia de Rogério de Carvalho e João Pedro Vaz. Em 2012, fundou com Luís Araújo a OTTO, com quem coencenou *Katzelmacher*, a partir da peça e do filme homónimos de Rainer Werner Fassbinder. Tem uma pós-graduação em Estudos Teatrais pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Escreve e traduz para teatro.

atores

Albano Jerónimo

Frequentou o Curso de Teatro em Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. Em teatro trabalhou com: Luís Fonseca, Ricardo Gageiro, Fernanda Lapa, Cristina Carvalhal, Diogo Infante, João Mota, Isabel Medina, John Retallack, Tiago Guedes, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Nuno M. Cardoso, Rui Mendes, Beatriz Batarda, Cláudia Lucas Chéu, entre outros. Em cinema trabalhou com: Luís Fonseca, José Fonseca e Costa, Raúl Ruiz, Sérgio Graciano, Marco Martins, Francisco Manso, José Farinha, Sandro Aguilar, Pedro Varela, Miguel Gaudêncio, Gonçalo Galvão Telles, Solveig Nordlund, Vicente Alves do Ó, Valéria Sarmiento, Henrique Pina, entre outros. Em televisão participou em várias novelas e séries. Em 2009 ganhou o prémio de melhor ator no Shortcutz com o filme *Anestesia* de Pedro Varela e foi nomeado para um Globo de Ouro na categoria de melhor ator de teatro na peça *Menina Júlia* de August Strindberg no TNDM II encenada por Rui Mendes. Em 2013 ganhou o prémio de melhor ator secundário no filme *Florbela* de Vicente Alves do Ó no Festival de Cinema Euphoria; igualmente em 2013, ganhou o prémio Sophia de melhor ator secundário no filme *As Linhas de Wellington* de Valéria Sarmiento.

Afonso Santos

Nasceu no Porto, em 1987. Ingressou na licenciatura de Estudos Teatrais da ESMAE em 2008. Encenou a peça *Chamava-se Ermo* (Teatro Bandido, 2010). Estreou-se profissionalmente como ator na peça *O Fidalgo aprendiz*, de D. Francisco Manuel de Melo, com encenação de João Pedro Vaz (Comédias do Minho/TNDM II, 2011), integrou o elenco de *Desejo sob os ulmeiros*, (Ao Cabo Teatro/ACE – Teatro do Bolhão, 2011) e de *Medida por medida* de William Shakespeare, (Ao Cabo Teatro/CCVF/TNSJ/Teatro São Luiz, 2012) com encenação de Nuno Cardoso. Fez parte do elenco de *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder, com encenação de Luís Araújo e Ricardo Braun (OTTO, 2012) e de *Cara de fogo*, de Marius Von Mayenburg, com encenação de Joel Sines (Má Companhia 2013) e fez um estágio como observador com o Toneelgroep Amsterdam durante a produção de *A Longa jornada para a noite*, de Eugene O'Neill, com encenação de Ivo Van Hove. Em cinema

colabora frequentemente com o realizador Francisco Lobo.

Ana Bustorff

Nasceu no Porto e estreou-se como atriz em 1977. Participou em vários espetáculos interpretando autores dramáticos como Karl Valentim, Musset, Buchner, Ionesco, Tourgueniev, Corneille, Beckett, Pinget, Strindberg e Kroetz, entre outros, encenados por Rui Madeira, Stephan Stroux, Miguel Guilherme, Mónica Calle, Luís Castro, São José Lapa, Fernanda Lapa, Jorge Fraga, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Jonh Romão e Paulo Castro. Para além do teatro tem trabalhado também em cinema (com Joaquim Leitão, João Canijo, Edgar Pêra, Eduardo Guedes, Ruy Guerra, entre outros), televisão e publicidade.

António Júlio

Nasceu em V. N. Gaia, em 1977. Intérprete e encenador, desenvolve o seu trabalho a partir da cidade do Porto. É diretor do curso de interpretação na ACE – Escola de Artes, e professor da mesma disciplina. Iniciou o seu trabalho como intérprete em 1999 e desde então tem participado em projetos de teatro, dança e performance, tendo trabalhado com Joana Providência, Nuno Cardoso, Gonçalo Amorim, João Paulo Costa, Circolando, Kuniaki Ida, Deborah Hay, Loreto Martinez Troncoso, Vera Mantero, Rita Natálio, entre outros. Das suas encenações/criações mais recentes destaca *Fome longe*, de Zeferino Mota (Porto, 2013); *Maison Marlene*, para Numa Norma/Teatro do Bolhão (Porto, 2103); *Felizmente há luar!*, de Luís de Sttau Monteiro para o TEP (Gaia, 2012); *Marat/Sade*, de Peter Weiss, para Numa Norma (Porto 2011); *Alan* (Porto, 2010) para o TUP; *Boots and Breath*, para a Companhia Instável (Espace des Arts, Chalon sur Saône, 2008).

Catarina Lacerda

Nasceu no Porto, 1981. Licenciou-se em Estudos Teatrais, com distinção com o prémio Eng.º António de Almeida, ESMAE/2004. Cofundou o Teatro do Frio e CulturDANÇA. Dirigiu a leitura encenada *Incesto* (Ciclo Poesia e Contos TEIA/TNDM II) e concebeu e dirigiu os espetáculos *Aquário*, *Comer a Língua* e *Retalhos*. Protagonista feminina em *Desejo sob os Ulmeiros*, Eugene O'Neill, enc. Nuno

Cardoso; *S.Ó.S.*, dir. Rosário Costa; *Olá e Adeusinho*, enc. Beatriz Batarda e *Ego*, enc. João Pedro Vaz. Integra o elenco de *Os Negócios do Sr. Júlio César*, dir. Gonçalo Amorim, *OCO*, dir. Rodrigo Malvar, *Casas Pardas*, dir. Nuno Carinhas, *Acidente*, dir. Igor Gandra, *Medida por Medida*, dir. Nuno Cardoso, *Cruzadas*, dir. Ewan Downie; *A Cacatua Verde*, enc. Luís Miguel Cintra, *Vale o que Vale* e *Relíquias*, enc. Lee Beagley. Interpretou Lucinda na série *Noite Sangrenta*, de Tiago Guedes e Frederico Serra e Laurinda na curtametragem *Deus não quis*, de António Ferreira com a qual foi distinguida com o prémio “Best Acting” no Cyprus Internacional ShortFilmFestival/2008. É docente na ESMAE desde 2006.

Daniel Pinto

Concluiu, em 1999, o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espetáculo. Estreia-se profissionalmente nesse ano com *Get Off My Garden*, dirigido por Alan Richardson, com quem voltaria a trabalhar em *Mundo muito próprio – Tributo a Buster Keaton* (2000), que continua atualmente em digressão. Destaca o seu trabalho com Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*, *Woyzeck*, *Plasticina*, *Platónov*, *As Três irmãs*, *Inverno*); As Boas Raparigas... (*Medeia*, *Psicose 4:48*, *A Pedra*); Palmilha Dentada (*Bucket*, *A Cidade dos que partem*); Nuno Carinhas (*Breve sumário da história de Deus*); Jorge Silva Melo (*Rei Édipo*); e Teatro do Bolhão (*A Resistível ascensão de Arturo Ui*). Assegurou a direção de atores na peça *Histórias de família*, de Biljana Srbljanovic.

João Melo

Natural do Porto, o seu percurso como ator começou em 1994 na ODIT – Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral, Guimarães. Completou o curso de Estudos Teatrais/Interpretação da ESMAE em 2002. Em 2005, participou no Projet Thierry Salmon – La Nouvelle École des Maîtres. Tem trabalhado com diferentes estruturas, das quais destaca a Panmixia, Companhia de Teatro de Braga, Seiva Trupe, TNSJ, TNDM II, MetaMortemFase, Teatro Só, Teatro Meridional, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lilly, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo, entre

outros.

Luís Araújo

Nasceu no Porto em 1983 e frequentou o curso de interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Em 2003, trabalhou com a Ranters Theatre e com a companhia italiana Teatrino Clandestino. Profissionalmente, integrou o elenco de espetáculos encenados por Luís Mestre, Manuel Sardinha, Nuno Cardoso, António Durães, Fernando Moreira, Ricardo Pais, Nuno M Cardoso, Carlos Pimenta, Nuno Carinhas, Gonçalo Amorim, entre outros, com textos de David Mamet, Joe Penhall, Brecht, Frank Wedekind, Georg Büchner, Vassili Sigarev, Shakespeare, Fernando Pessoa, Tchékhov, Ibsen, Steinbeck, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, entre outros. Trabalhou também com os performers Pascal Lièvre, Rodolphe Cintorino e Miguel Bonneville. No cinema, participou como ator em obras de Edgar Pêra, Sofia Arriscado e Emily Wardill. Leciona a disciplina de Expressão Dramática e empresta regularmente a voz a séries de animação, filmes e documentários. Em 2007 concebeu e interpretou o seu primeiro projeto de criação individual: *Mostra-me tu a minha cara*, a partir de *Filoctetes*, de Heiner Müller e, em 2010, coencenou o projeto *T3+1*, a partir de duas peças curtas de Tchékhov. Em 2012, cofundou a OTTO e apresentou Katzelmacher, a partir da obra homónima de Fassbinder, e Perspicere.

Mário Santos

Nasceu em 1973 em Angola. Completou a sua formação como ator na Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto), em 1995. Nesse mesmo ano tornou-se membro fundador da companhia Teatro Bruto onde permaneceu até 2007. Durante o seu percurso profissional trabalhou, também, com companhias e estruturas como o Teatro Nacional de S. João, o Teatro do Bolhão, o Teatro Plástico, a Panmixia, o Ensemble Sociedade de Actores e com os encenadores Ana Luena, António Capelo, João Garcia Miguel, João Paulo Costa, José Carretas, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Silvío Purcarete, entre outros. Faz dobragens com regularidade desde 1998 e participou como ator nas séries televisivas e telenovelas da RTP.

Pedro Frias

Nasceu no Porto em 1980 e frequentou o curso de Interpretação da ESMAE, foi membro fundador da companhia Mau Artista e é desde 2012 colaborador permanente na companhia ASSÉDIO. Como ator integrou espetáculos encenados por Vítor Hugo Pontes, Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), João Cardoso (ASSÉDIO), Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso (TNSJ), Luciano Amarelo (Projéc~, Teatro Municipal da Guarda), Ricardo Alves (Palmilha Dentada), entre outros. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (Companhia de Ópera do Castelo/CCB); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (Orquestra Nacional do Porto/Casa da Música). Faz dobragens de vozes de séries televisivas em imagem real e desenhos animados e locuções para filmes institucionais e publicitários. No cinema, participou em *Une Nuit de Chien*, de Werner Schroeter. Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente* de Vitor Hugo Pontes, *Com os bolsos cheios de pedras* de João Cardoso, *Medida por medida*, de Nuno Cardoso, *Sombras* de Ricardo Pais, *Tambores na noite* de Nuno Carinhas, *Ricardo III* de Paulo Calatré e *Armadilha para condóminos* de Ricardo Alves.

Ricardo Vaz Trindade

Fez formação em teatro no CITAC e na ESTC. Destaca os trabalhos com a Circolando (*Arraial*); Madalena Victorino (*Artistas à procura de um abrigo*); David Pereira Bastos (*Titus: Laboratório de Sangue, Sangue*); Esticalimógama (*Benny Hall, The Arts Peep Show Caffé*); e Teatro Toitói (*Vamos dar uma volta de carro?, 360 Azorean Torpor*). Encenou para o TEUC (*Deus, uma peça; Escorbuto*), grupo onde desenvolve atividade regularmente também como formador. Na televisão foi colaborador regular no Canal Q e no cinema destaca a participação no filme *Der Schlingel*, de Paulo Abreu. É licenciado em arquitetura.

Rodrigo Santos

Começou a fazer Teatro em 1996, ligado à fundação do Teatro Acção. Até 1998 participa nas oficinas do Teatro Art'Imagem, no Festival Cómico da Maia e nas oficinas do C.A.I.R.Te, com William Gavião e Valdemar Santos. Em 2001, funda o Teatro da Palmilha Dentada. No mesmo ano ingressa na ESMAE, licenciando-se no

curso de Interpretação e Estudos Teatrais. Desde então, trabalhou com João Cardoso, Nikolaus Holz, António Durães, Pablo Rodriguez, Inês Vicente, Lee Beagley, Lúcia Ramos, Cândido Pazó, João Pedro Vaz, Vera Santos, Peter Michael Dietz, Paulo Calatré, Nuno Carinhas, Romulus Neagu, Kuniaki Ida, José Carretas, Joana Antunes, Marco António Rodrigues, Valter Hugo Mãe, Jorge Fraga, Marcos Barbosa, Ana Luena, Paulo Abreu, entre outros. Paralelamente, desenvolve trabalho de criação e direção musical para teatro e dança.

Sérgio Sá Cunha

Nasceu em 1990. Frequentou o curso de Interpretação da ACE, Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, onde teve oportunidade de trabalhar com António Capelo, João Paulo Costa, Maria do Céu Ribeiro, António Júlio, Joana Providência, Kuniaki Ida, entre outros. Como projeto de final de curso, integrou o elenco de *Punk Rock*, de Simon Stephens, com encenação de Victor Hugo Pontes.

Profissionalmente, integrou o elenco de *Do alto da ponte*, de Arthur Miller, com encenação de Gonçalo Amorim, *Katzelmacher*, a partir da obra homónima de Rainer Werner Fassbinder, com encenação de Luís Araújo & Ricardo Braun; *fAXAda para obras*, com coordenação e direção de António Júlio e Joana Providência e do filme *Transgressão*, com argumento e realização de Pedro Farate.

Ao Cabo Teatro

A Ao Cabo Teatro foi fundada por Hélder Sousa no ano 2000 e assumiu-se como estrutura de apoio a criadores independentes sem meios próprios de produção. Em 2001, inicia uma relação de cumplicidade com o encenador Nuno Cardoso, da qual resultaram os seguintes projetos: *Antes dos lagartos*, de Pedro Eiras (coprodução TNSJ/2001), *Purificados*, de Sarah Kane (2002), *Valparaíso*, de Don DeLillo (coprodução Rivoli e Culturgest/2002) e *Parasitas*, de Marius Von Mayenburg (2003). A estes projetos, a associação assegurou a produção e uma ampla digressão nacional. Esta colaboração permitiu criar um conjunto fixo de criadores que ainda hoje perdura e plasmar a coprodução e o funcionamento em rede, como o método base de produção. Em 2003, no âmbito de Coimbra-Capital Nacional da Cultura, a Ao Cabo Teatro assume a realização do *Festival SITE-Semana Internacional de Teatro*, dirigido por José Luís Ferreira. Destacam-se alguns dos espetáculos do percurso da Ao Cabo Teatro, e encenados por Nuno Cardoso, desde então: *Jardim zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, em coprodução com Centro Cultural Vila Flor, Teatro Circo de Braga, Teatro Aveirense, Teatro Viriato e «As Boas Raparigas...», assegurando ainda a circulação por Lisboa (Teatro Taborda), Faro (TM Faro), Portimão (TEMPO), Guarda (TM Guarda) e Santiago de Compostela (Centro Dramático Galego); *A Gaivota*, de A. Tchekov, em coprodução com o Teatro Nacional São João, o Centro Cultural Vila Flor, o Teatro Aveirense e o Teatro Maria Matos; *T3+1*, três peças curtas de A. Tchekhov, dirigidas por três jovens encenadores (Victor Hugo Pontes, José Eduardo Silva e Luís Araújo), para o Teatro Nacional São João; *As Três irmãs*, outro grande texto de Tchekhov, em coprodução com o Teatro Nacional D. Maria II, o Centro Cultural Vila Flor e o FITEI; *Desejo sob os ulmeiros*, de Eugene O'Neill, numa coprodução com o Teatro do Bolhão e o Teatro Nacional São João; *Inverno*, uma coprodução com a companhia Comédias do Minho, apresentada em Paredes de Coura, Valença, Melgaço, Monção e Vila Nova de Cerveira; *Medida por medida*, de W. Shakespeare, e *A Visita da velha senhora*, de Friedrich Durrenmatt, ambos em coprodução com Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, com o Teatro Nacional São João e São Luiz Teatro Municipal; *Porto S. Bento*, *Class Enemy*,

de Nigel Williams (coproduzido com o Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine) e *Ocidente*, de Rémi de Vos (encenado por Victor Hugo Pontes) são os mais recentes projetos com apresentações ainda em curso pelo país.

EQUIPA TEATRO NACIONAL D. MARIA II, E.P.E.

direção artística JOÃO MOTA

conselho de administração CARLOS VARGAS, ANTÓNIO PIGNATELLI,
SANDRA SIMÕES

secretariado CONCEIÇÃO LUCAS

motorista RICARDO COSTA

atores JOÃO GROSSO, JOSÉ NEVES, LÚCIA MARIA, MANUEL COELHO, MARIA AMÉLIA MATTA, PAULA MORA

direção de produção CARLA RUIZ, MANUELA SÁ PEREIRA, RITA FORJAZ

direção de cena ANDRÉ PATO, CARLOS FREITAS, ISABEL INÁCIO, MANUEL GUICHO, PAULA MARTINS,
PEDRO LEITE

auxiliar de camarim PAULA MIRANDA

pontos CRISTINA VIDAL, JOÃO COELHO

guarda-roupa ALDINA SEMEDO, GRAÇA CUNHA

direção técnica JOSÉ CARLOS NASCIMENTO, ERIC DA COSTA, VERA AZEVEDO

maquinaria e mecânica de cena VÍTOR GAMEIRO, JORGE AGUIAR, MARCO RIBEIRO, PAULO BRITO,
NUNO COSTA, RUI CARVALHEIRA

iluminação JOÃO DE ALMEIDA, DANIEL VARELA, FELICIANO BRANCO, LUÍS LOPES, PEDRO ALVES

som / audiovisual RUI DÂMASO, PEDRO COSTA, SÉRGIO HENRIQUES

manutenção técnica MANUEL BEITO, MIGUEL CARRETO

motorista CARLOS LUÍS

direção de comunicação e imagem RAQUEL GUIMARÃES, MARIA JOÃO SANTOS

assessoria de imprensa JOÃO PEDRO AMARAL

produção de conteúdos MARGARIDA GIL DOS REIS

design gráfico FRANCISCO ELIAS, MARGARIDA KOL

direção administrativa e financeira CARLOS SILVA, EULÁLIA RIBEIRO, ISABEL ESTEVENS

controlo de gestão MARGARIDA GUERREIRO

tesouraria IVONE PAIVA E PONA

recursos humanos ANTÓNIO MONTEIRO, MADALENA DOMINGUES

direção de manutenção SUSANA COSTA, ALBERTINA PATRÍCIO

manutenção geral CARLOS HENRIQUES, LUÍS SOUTA, RAUL REBELO

informática NUNO VIANA

técnicas de limpeza ANA PAULA COSTA, CARLA TORRES, LUZIA MESQUITA, SOCORRO SILVA

vigilância GRUPO 8

direção de relações externas e frente de casa ANA ASCENSÃO, CARLOS MARTINS, DEOLINDA MENDES,
FERNANDA LIMA

bilheteira RUI JORGE, CARLA CEREJO, NUNO FERREIRA

recepção DELFINA PINTO, ISABEL CAMPOS, LURDES FONSECA, PAULA LEAL

assistência de sala COMPLET'ARTE

direção de documentação e património CRISTINA FARIA, RITA CARPINHA

livraria MARIA SOUSA

biblioteca | arquivo ANA CATARINA PEREIRA, RICARDO CABAÇA